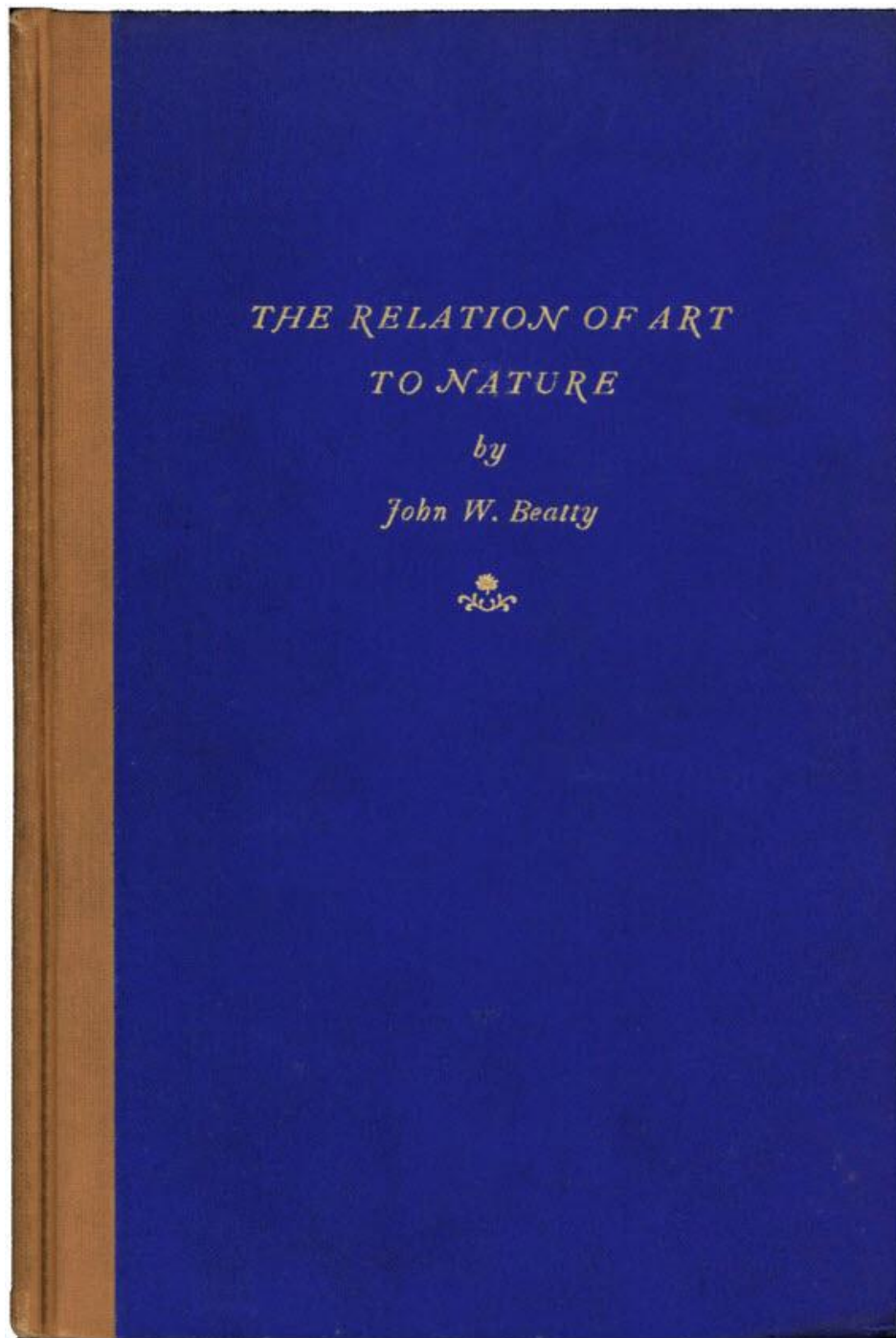


Отношение искусства к природе

Джон В. Битти



Электронная книга проекта "Гутенберг" об отношении искусства к природе

Этой электронной книгой может пользоваться любой человек в любой точке Соединенных Штатов и в большинстве других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений . Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам придется ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Отношение искусства к природе

Автор: Джон У. Битти

Дата выхода: 8 ноября 2016 г. [Электронная книга № 53477]

Последнее обновление: 23 октября 2024 г.

Язык: Английский

Credits: Продюсерами выступили Крис Керноу, Крейг Кирквуд и команда распространяемой онлайн-корректур на <http://www.pgdp.net> (Этот файл был создан на основе изображений, щедро предоставленных Интернет-архивом.)

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА "ЭЛЕКТРОННАЯ КНИГА ГУТЕНБЕРГА " ОТНОШЕНИЕИСКУССТВА К ПРИРОДЕ " ***

Отношение искусства к природе

*THE RELATION
OF ART
TO NATURE*

*by
John W. Beatty*

*New York
William Edwin Rudge*

1922

ОТНОШЕНИЕ ИСКУССТВА К ПРИРОДЕ

Бу Джона В. Битти

Нью - Йорк

Уильям Эдвин Радж

1922

Авторское право, 1922,

автор Джона У. Битти

Моей нежной жене с любовью посвящается этот небольшой томик .

Содержание

Аргумент	Страница 1
Художник и его предназначение	5
Древние концепции искусства	13
Свидетельства художников и скульпторов	19
Мнения философов и писателей	48
Симметрия	57
Заключение	67

Цитируемые властями

ХУДОЖНИКИ И СКУЛЬПТОРЫ

Куо Си	11 века
Леонардо да Винчи	1452-1519
Альбрехт Дюрер	1471-1528
Микеланджело Буонаротти	1475-1564
Уильям Хогарт	1697-1764
Сэр Джошуа Рейнольдс	1723-1792
Гилберт Стюарт	1755-1828
Сэр Томас Лоуренс	1769-1830

Джон Констебль	1776-1837
Жан-Батист Камиль Коро	1796-1875
Жан Франсуа Милле	1814-1875
Джеймс Эббот Макнил Уистлер	1834-1903
Джон Ла Фарж	1835-1910
Уинслоу Гомер	1836-1910
Антон Мауве	1838-1888
Огюст Роден	1840-1915
Эббот Хэндерсон Тайер	1849-1921
Генри Уорд Рейнджер	1858-1916
Джованни Сегантини	1858-1899
ПИСАТЕЛИ И ФИЛОСОФЫ	
Сократ	470-399 До н. э.
Платон	427-347 до н. э.
Аристотель	384-322 до н. э.
Барон Готфрид Вильгельм фон Лейбниц	1646-1716
Александр Готлиб Баумгартен	1714-1762
Иммануил Кант	1724-1804
Георг Вильгельм Фридрих Гегель	1770-1831
Артур Шопенгауэр	1788-1860
Джон Стюарт Блэки	1809-1895
Джеймс Энтони Фруд	1818-1894
Жан Анри Фабр	1823-1915
Ипполит Адольф Тэн	1828-1893
Уильям Ангус Найт	1836-1916
Лорд Джеймс Брайс	1838-1922
Лафкадио Хирн	1850-1904
Морис Метерлинк	1862-
Сей-ичи Таки	



Введение

В своем очень убедительном и доходчивом трактате о фундаментальных принципах искусства Джон У. Битти предлагает нам самую захватывающую тему для изучения — отношение искусства к природе, выраженное их собственными словами самими художниками разных времен и вероисповеданий, а также мнениями философов и литераторов.

Сам известный художник, мистер Битти почти тридцать лет был просвещенным директором Отдела изящных искусств Института Карнегие, где, единственным во всей нашей стране, ежегодно проводятся Международные художественные выставки. Таким образом, большая часть его жизни прошла в тесном общении с самыми лучшими художниками и скульпторами нашего поколения, и его мнения и наблюдения представлены здесь для того, чтобы каждый, кто интересуется искусством, прочитал их с большим удовольствием и пользой.

Мистер Битти совершенно прав, когда говорит: “Не так уж много способных художников записали свое мнение”. В разговоре или под влиянием момента они часто могут говорить с большой красотой и ясностью выражений, но почти всегда кратко и по существу. С другой стороны, литератор больше склонен к анализу и находит больше слов, причем более красивых, для выражения своего смысла.

Играть с анализом, возможно, опасно для мастера. Он должен подходить к природе прямо и просто, с абсолютной концентрацией. Он препарирует только тот конкретный фрагмент природы, который находится перед ним, и то бессознательно. Драгоценное ощущение близости к природе такбыстротечно и так непостоянно, так часто его вообще нет, и оно так пугает, что его легко отпугнуть холодным голосом человека, который должен следовать правилам. Постоянно меняющийся аспект природы, будь то человек или пейзаж, позволяет быстро запечатлеть первое впечатление, запечатленное в наброске для большого пальца или в дюжине строк на обратной стороне конверта, в бесценном документе. Снова и снова при написании картины мы обращаемся к этому первому сильному впечатлению от природы.

Слова характер и красота много раз повторяются в этой книге. Оба термина определены и в то же время насколько эластичны! Рембрандт - выдающийся пример сложного значения слова "красота"; многие из его моделей он нашел в гетто, среди своих друзей и соседей, или, за неимением модели, он создал сам. Несомненно, он доказал нам, что по-настоящему прекрасно только то, что обладает характером; и мы также должны почувствовать при виде работ Рембрандта его абсолютную верность истине.

Однажды я был в студии Родена, когда прозвучал намек на резкую критику одной из его обнаженных натур. Выслушав его с нетерпением, Роден пожал плечами и сказал: “Зачем придирайтесь ко мне? они должны придирайтесь к природе!”

Итак, мы возвращаемся к утверждению мистера Битти о том, что художник добился успеха, когда он подражал истине и красоте природы. Может показаться, что слово "имитация" ограничивает личное видение художника, которое должно быть его собственным. Насколько разным может быть это личное видение, я отчетливо осознал,

когда посетил Прадо в Мадриде. В одной комнате выставлены бессмертные работы Веласкеса, среди которых портреты Филиппа IV и его супруги; а в соседней комнате - портреты того же Филиппа и его королевы работы Рубенса, фламандца, который случайно оказался временно в Мадриде с дипломатической миссией. Испанец увидел своих монархов во всем их великолепии, но с торжественным достоинством, темноволосых и с желтоватым цветом лица. В то время как человек из Антверпена видел формы более округлыми и дружелюбными, волосы и плоть более светлыми и яркими, он несознательно вливал нидерландскую кровь в вены своих испанских натурщиков.

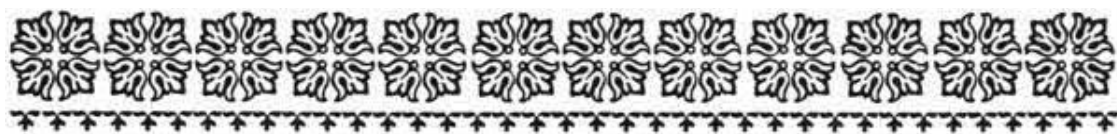
Несмотря на это личное самовыражение, пристрастие Рубенса к более ярким краскам, Веласкеса к более приглушенным, трезвым нотам, встречающимся в природе, я считаю верным, что цель, к которой стремятся оба, - это изображение характера таким, какой он существует в природе.

Гэри Мелчерс.

Бельмонт,
Фалмут, Вирджиния,
5 января 1922 года.

“Реалии Природы превосходят наши самые амбициозные мечты.”

Auguste Rodin



Аргумент

Моя цель при написании этого трактата - заложить, если это окажется возможным, основу для веры в то, что искусство художника и скульптора носит имитационный, а не творческий характер; что великие шедевры искусства, выдержавшие испытание временем, основываются исключительно на высшем выражении характера и красоты в том виде, в каком эти качества проявляются в человеке и природе; что миссия искусства - раскрывать и разъяснять эти редкие и прекрасные качества. Правдивое отображение этих качеств составляет общий фактор, связывающий все великие произведения воедино, факт, который реализуется в каждой национальной художественной галерее.

Я решил основывать свои аргументы не на теории или мнении, а на свидетельствах выдающихся художников и скульпторов, создавших великие произведения искусства.

Немногие способные художники записали свое мнение, касающееся философии искусства. С другой стороны, многие писатели взялись за определение искусства. Несколько ранних и некоторые современные философы глубоко задумались над этим предметом и поделились с нами своим мнением. Однако художники и скульпторы, за редким исключением, ограничили свои усилия поиском и раскрытием в своем искусстве красоты и характера. К сожалению, мнение, подкрепленное достижениями, всегда более ценно, чем суждение, основанное исключительно на теории или наблюдении.

Великие мастера, которые руководили кистью и резцом при выполнении своей работы, должны были знать, какова была их цель; они, безусловно, знали лучше, чем кто-либо другой, и они, несомненно, осознавали, насколько они преуспели или насколько им не хватило тех качеств, которые они обнаружили и которые они взялись раскрыть. Свидетельства этих людей бесценны. Их важность находится в точном соответствии с их успехом в создании великих и долговечных произведений. Это верно во всех других областях человеческой деятельности, и в равной степени это верно и в области искусства. Мнение великого астронома относительно астрономии более ценно, чем мнение непрофессионала; мнение великого художника более ценно, чем мнение любителя. Человек, который знает какую-либо науку настолько хорошо, что может успешно применять ее на практике, художник, который так хорошо знает свое искусство и природу, что может создавать великие произведения искусства, - все они заслужили право выражать свое мнение. Я думаю, это следует принять как фундаментальную истину. Поэтому я обращаюсь за суждением к художнику и скульптору. В этом исследовании мне помогло знание мнений многих способных художников и скульпторов нашего времени. Интимная беседа стимулировала дальнейшие исследования, и убеждение, которое изначально основывалось на знакомстве с методами и целями художника, подтвердилось.



Художник и его предназначение

На протяжении всех великих периодов развития искусства способные люди искренне стремились познать характер и красоту и добиться их правдивого изображения. Даже когда целью художника было выразить какую-то конкретную идею или запечатлеть некую личность или историческое событие, произведение продолжало жить не из-за переданной идеи или интереса, связанного с предметом, а потому, что оно убедительно изобразило характер или потому, что оно выразило качества красоты, которые присущи природе. От этих качеств, как они были поняты и переведены художником, зависела жизнь каждой великой картины и скульптурного произведения. Я считаю, что это фундаментальная и далеко идущая истина,

почти повсеместно принята дизайнерами и скульпторами. Я знаю, что это равносильно утверждению, что главная ценность произведения искусства заключается в его способности доставлять эстетическое удовольствие.

Эти наблюдения могут натолкнуть на вопрос об относительной важности произведения искусства, которое рассказывает историю или фиксирует исторические события, по сравнению с тем, которое апеллирует исключительно к эстетическому чувству или любви к красоте. Человеческий язык, как мне кажется, является логическим методом передачи мысли от одного разума к другому и предлагает прямой, беспрепятственный контакт без вмешательства формы или замысла любого рода, в то время как представление красоты только ради красоты является более прямым и эффективным способом создания и стимулирования в человеческом сердце любви к природе и искусству.

Это, однако, не является вопросом, рассматриваемым в данной работе. Возникает простой вопрос: превзошел ли художник природу, изображая мимолетные проявления природы, многообразную красоту и гармонию, которыми мы окружены в этом мире, или преобладающий характер, выраженный человеком, либо в силу своей исключительной силы, либо в результате каких-либо личных качеств, которые он может привнести в работу?

Также очевидно, что величие произведения искусства должно зависеть от умственной силы художника, от силы, которая позволяет ему постигать или открывать существенные качества, существующие в природе. Столь же верно и то, что каждый художник, даже если он полностью поглощен попытками раскрыть истину и красоту, существующие в природе, в какой-то степени выражает свою индивидуальность. Он делает это неизбежно, во-первых, из-за типа предмета, который он выбирает для изучения и представления, и, во-вторых, но в менее важной степени, из-за используемых технических приемов. Это, конечно, хорошо понимают все. Это ни на минуту не оспаривается. Но за пределами и выше этого личного самовыражения стоит, как главная и высшая цель художника, изображение правды и характера такими, какие они существуют на самом деле.

В то время как художник использовал свое искусство, чтобы запечатлеть историю, рассказать историю и выразить эмоции и убеждения, его главная миссия - извлечь из природы множество ее прекрасных форм и гармоний и представить их приятным образом. Таким образом, ремесленник, используя великое множество прекрасных форм и цветов, представленных природой и так щедро распространяющихся повсюду в творениях животных и растений, искусно создает узоры и комбинации, вплетая их в ковры и приспособляя ко многим красивым предметам, с которыми мы знакомы.

Несмотря на общепринятые факты, я убежден, что великие работы художника и скульптора, имеющие первостепенное значение, основаны не на каком-либо из этих приемов или выражений искусства, но на верном, безошибочном и виртуозном изображении характера и красоты, если они действительно существуют. Шедевры искусства в том виде, в каком они хранятся сегодня в национальных художественных галереях мира, подтверждают этот факт. Кажется, что они обладают общим фактором, независимо от темы или периода, который объединяет в общую семью великих художников всей истории искусства. Этот фактор я считаю качеством истины. Эти великие произведения обязаны своим существованием тому факту, что они верно представляют какой-то великий выдающийся тип, или потому, что они правдиво раскрывают характерную и сущностную красоту природы, выраженную в одном из ее

многочисленных настроений. Они важны ровно настолько, насколько их мастера поняли эти качества и запечатлели свои впечатления на холсте и мраморе.

Я прекрасно знаю, что высказанное здесь мнение не является наиболее общепринятым; это не популярный взгляд на искусство; это не точка зрения, выраженная многими авторами по этому вопросу.

Наиболее широко распространенным является мнение, что художник создает красоту; что каким-то таинственным образом, благодаря особому способу, он действительно развивает в своем собственном сознании формы изящества и привлекательности; что, как бы глубоко художник ни погружался в природу, искусство все же остается глубоко индивидуальным; что, изображая природу, он добавляет к тому, что получает от природы, личностное качество, которое становится самой важной частью работы. Это теория искусства, принятая очень широко, но она не подкреплена доказательствами.

Основная цель этого письма, по сути, состоит в том, чтобы установить на основании свидетельств людей, которые цитируются, что они полагались исключительно на природу и их успех был точно пропорционален их знанию природы и их способности передать ее преобладающие качества. Позвольте мне, однако, повторить, что способность видеть и понимать природу зависит от силы ума. Человек с ограниченными умственными способностями увидит мало; человек с большой силой увидит многое. Последний постигнет тонкие, неуловимые качества способом, невозможным для первого. Я знаю, что это равносильно утверждению, что великий рист должен привлекать к своей задаче великий ум. Это предположение совершенно верно. Великий ум - это та сила, которую неопределенно называют гениальностью; это то, что позволяет людям достигать великих свершений во всех областях человеческих устремлений. Следовательно, вопрос заключается не в том, обладает ли великий художник высшей силой, а скорее в том, насколько важны неизбежные следы личных пристрастий или технической манеры, обнаруживаемые почти во всех произведениях искусства, по сравнению с правдивым представлением фундаментальных качеств, которые художник обнаружил и взялся изобразить.

Давайте рассмотрим этот этап вопроса более подробно. Например, картина Коро свидетельствует, во-первых, о выборе темы Коро. То, что привлекало его в природе, он рисовал. Родвещей, которые он любил, фаза натуры, которую он выбирал, несомненно, свидетельствовали о его личном темпераменте или пристрастиях. Этим он выражал свой личный вкус, свое проницательное суждение, фактически самого себя. Если художник быть человеком мягким и чувствительным. В качества, он подберет для представления, как Коро сделал, фазы природы, в согласии со своим чувством.

Во-вторых, картина Коро очень очевидным образом демонстрирует явный отпечаток технического метода художника. Фактически, манера, с помощью которой выполняется работа, то, что называется техникой, сама манера, с которой художник прикасается к холсту, становится отличительной и индивидуальной характеристикой, тесно связанной с художником и легко узнаваемой. Однако техническое обслуживание не имеет большого значения. В важном смысле это чистая манерность, часто являющаяся результатом привычки или раннего профессионального обучения. В ограниченном смысле это почерк художника. Я убежден, что этой технической стороне картины, очевидному и поверхностному аспекту, любитель придает значение, несоизмеримое с ее ценностью.

Однако мы должны иметь дело с этой личной фазой произведения искусства. Вопрос в том, насколько важно это личное самовыражение по сравнению с более глубокой истиной природы. Если мы сможем принять свидетельства художников и скульпторов, создавших долговечные произведения искусства, мы, я думаю, убедимся, что это качество не имеет значения по сравнению с сущностной правдой или преобладающим характером. Художники, мнения которых вы прочтете, кажется, почти без исключения придают большее значение выражению характера изображаемого человека или объекта, чем выражению личного темперамента. Действительно, они, кажется, не обращают внимания на качества, которые привлекают и занимают внимание писателя и любителя, но они настаивают на первостепенной важности правды.

Что это за важнейшее качество, можно дополнительно объяснить с помощью простой иллюстрации.

Авраам Линкольн был выдающимся типом. Художник или скульптор не могут своим искусством подчеркнуть ни красоту, ни силу характера Линкольна. Самое большее, на что он может надеяться, - это реализовать этот характер во всем его богатстве и полноте силы. Во всем, к чему the artist touches in his effort to reproduce this character his taste will be displayed, even in the treatment of details, the adjustment of draperies and accessories, the appropriateness of gesture or movement; but all these things, including the technic Великий, выдающийся, доминирующий персонаж Авраама Линкольна существует как шедевр природы, намного превосходящий по совершенству любое описание или портрет. Человек, который лучше всех прочтает или поймет этого персонажа и наиболее точно представит его, создаст величайшее произведение искусства. Стремясь сделать это, художник или скульптор, несомненно, оставит следы своей собственной индивидуальности или темперамента, но эти качества не следует путать с доминирующим характером Линкольна или придавать им чрезмерное значение. Высшая цель художника - верно изобразить характер.



Древние концепции искусства

С мыслью о том, что художник создает красоту, тесно связана древняя традиция, которая вдохновляет художника на создание произведений искусства. Это убеждение зародилось очень рано в истории искусства. Во времена Праксителя многие придерживались этой веры; считалось, например, что при создании "Афродиты Книдской" скульптора вдохновляла сама богиня.

Эта концепция искусства, несомненно, выросла из того факта, что раннее искусство египтян и греков было в значительной степени посвящено изображению божеств и возведению храмов, которые должны были стать святынями. Эта ассоциация искусства с богами и их храмами,

несомненно, способствовала вере в то, что художник был вдохновлен или что он обладал высшей силой или даром вдохновения.

Hegel

С этой мыслью была тесно связана концепция, выраженная Гегелем в отношении различия между внешними и материальными формами искусства и духом, который, как он предполагает, пронизывает произведение и проявлением которого оно является. Гегель, хотя и принимает теорию о том, что “искусство призвано раскрывать истину в чувственно-художественной форме”, говорит о союзе материального с духовным в манере, которая, хотя и вполне верна в абстрактных рассуждениях, усиливает это впечатление. Обсуждая архитектуру как изобразительное искусство, он писал: “Материал архитектуры - это сама материя в ее непосредственном проявлении как тяжелая масса, подчиняющаяся механическим законам, а ее формы остаются формами неорганической природы, но просто расположены и упорядочены в соответствии с абстрактными правилами понимания, правилами симметрии. Но в таком материале и в таких формах идеал как конкретная духовность не может быть реализован; реальность, которая представлена в них, остается, следовательно, чуждой духовной идее, как нечто внешнее, в которое она не проникла или с которым она имеет лишь отдаленное и абстрактное отношение.... Теперь в этот храм входит сам Бог. Вспышка индивидуальности, подобная молнии, поражает инертную массу, пронизывает ее, и форма становится уже не просто симметричной, но бесконечной и спиритуальной, концентрирует и формирует адекватную ей телесную форму.” Сегодня никто, находясь перед великолепным памятником архитектуры, не задается вопросом, является ли это местом пребывания духа. Это принято как выражение духа красоты, и именно поэтому им наслаждаются.

Концепция Гегеля о произведении искусства, часто выражаемая в его философии, заключалась в том, что содержание или идея - это важная вещь. Эта концепция соответствовала раннему искусству, потому что живопись и скульптура использовались в основном для выражения идей.

С развитием пейзажной школы искусства и наслаждением искусством с чисто эстетической стороны современная мысль существенно изменилась. Постепенно у нас сформировалось понимание прекрасного само по себе. Влияние этого движения отразилось на всех этапах художественного самовыражения, и даже те работы, которые выражают идеи в смысле содержания, стали оцениваться на основе эстетической красоты, а не со ссылкой на идею или содержание, как они определены таким образом.

Следовательно, то, что говорит Гегель, относится скорее к ранней концепции искусства, чем к концепции настоящего времени.

Сократ

Другая концепция искусства предполагает союз прекрасного с добром. Этому учит философия Сократа. Он рассматривал прекрасное как совпадающее с добром, и то и другое как разрешимое в полезное. Он, по-видимому, не придавал значения непосредственному удовлетворению, которое прекрасный объект доставляет восприятию и созерцанию, а скорее подчеркивал его способность продвигать более необходимые жизненные цели.

Эти ранние теории и концепции, относящиеся к искусству, могут в какой-то степени объяснить распространенность впечатления, даже в наше время, что художник вдохновлен или что он

создает свой шедевр в результате действия какой-то сверхъестественной силы. Неопытным людям всегда казалось, что создание произведения искусства подразумевает элемент тайны или представляет собой нечто необъяснимое. То, что для художника является естественным процессом, становится таинственным. На чистом холсте ничего не существовало, и вот, наконец, появляется картина, имитирующая жизнь. Не имея представления ни о применяемых методах, ни о годах терпеливого труда, необходимых для обеспечения технической способности представлять действительную истину и дух природных объектов, результат кажется далеким от обычного. Отсюда всего лишь шаг к точке зрения, что художник - это тот, кто “вдохновлен”.

Хотя концепция произведения искусства, ставящая его выше природы, очень стара, я не припомню определения, сделанного под этим впечатлением, которое казалось бы удовлетворительным. Всегда очевидно стремление пойти на компромисс или свести воедино две различные концепции — одна приписывает работе качество, превосходящее природу, а другая требует, чтобы это было правдивое изображение природы. Определять произведение искусства как нечто превосходящее природу и в то же время настаивать на том, что оно точно отражает природу, - это вечно возникающая непоследовательность.

Джон Констебль

Джон Констебл коснулся этой темы с замечательной проницательностью и точно выразил свое убеждение, сказав: “Мне кажется, что картины переоценивались; слепое восхищение выставляло их идеальными вещами и почти как стандарты, по которым следует судить о природе, а не наоборот; и эталонная оценка была санкционирована экстравагантными эпитетами, которые применялись к художникам, такими как ‘божественный’, ‘вдохновленный’ и так далее. И все же, на самом деле, что является самым возвышенным творением карандаша, как не подборки некоторых форм природы и копии нескольких ее мимолетных эффектов; результат не вдохновения, а длительного и терпеливого изучения под руководством большого здравого смысла”.

Итак, вот мой аргумент: во-первых, искусство является выражением высшего или преобладающего характера и представлением изящества и гармонии в том виде, в каком эти качества существуют в природе; и, во-вторых, правдивая передача этих качеств является высокой миссией художника и скульптора.



Свидетельства художников и скульпторов

Если мы теперь обратимся к свидетельствам, имеющим отношение к этому предмету, мы обнаружим то, на что я уже указывал, а именно, что способные художники, которые выражали

мнения, касающиеся философии их искусства, делали это недвусмысленно, и что мнения, которые отсылают искусство к природе как высшему источнику, кажутся убедительными. Мы также обнаружим, что не только большинство способных художников согласны с тем, что такое искусство на самом деле, и выражают свои мнения ясно и точно, но и что многие философы недавнего и древнего времени определяют искусство таким же убедительным образом.

Давайте сначала рассмотрим мнения, высказанные художниками и скульпторами.

Michelangelo

Микеланджело писал: “По моему мнению, это превосходная и божественная картина, которая больше всего похожа на любое произведение смертного Бога и наилучшим образом имитирует его, будь то человеческая фигура, или дикое и странное животное, или простая и непринужденная рыба, или птица небесная, или любое другое существо.... Совершенное подражание каждой из этих вещей в ее разновидности кажется мне ничем иным, как желанием подражать работе бессмертного Бога. И все же эта вещь будет самой благородной и совершенной в произведениях живописи, которые сами по себе воспроизводят самую благородную вещь, обладающую величайшей деликатностью и знанием дела”. Таким образом, Микеланджело сводит философию искусства к простой проблеме отбора и верному и правдивому изображению доминирующего, изящного, гармоничного и прекрасного в природе. Его заявление, которое так просто, даже причудливо, выражает мнение великого мастера, чьи работы пользовались уважением во всем мире на протяжении почти четырех столетий, достойно самого тщательного рассмотрения. Это показывает, что он полагается на природу без путаницы в мыслях или каких-либо претензий. Здесь нет замысловатых определений искусства или сложных теорий, касающихся его метода создания виртуозных изображений лучшего, что он нашел в природе — “самого благородного!”

Универсальность этой глубокой истины и ее независимость от местных условий подчеркивается тем фактом, что другой великий мастер другой расы, чьи технические методы и выбор сюжетов сильно отличались от методов Микеланджело, выразил такую же уверенность в природе. [Альбрехт Дюрер] Альбрехт Дюрер был современником Микеланджело, но работал в совершенно иных условиях. Именно великое фундаментальное качество истины, столь причудливо воспетое Микеланджело, отличает работы Альбрехта Дюрера. Альбрехт Дюрер писал: “Жизнь в Природе доказывает истинность этих вещей; поэтому внимательно изучайте ее, руководствуйтесь ею и не отклоняйтесь от Природы, думая, что вы можете найти что-то лучшее в себе, ибо вы будете обмануты. Ибо искусство прочно укоренилось в Природе, и тот, кто может оттуда вырвать ее, только тот владеет ею”.

Leonardo da Vinci

Мы находим в записной книжке Леонардо да Винчи упоминание об этом же принципе. Он рекомендует обратиться к изучению произведений природы и советует ученику как можно дальше удаляться от общения с другими людьми, чтобы он мог более серьезно и эффективно заниматься этим. Его мудрый совет подчеркивает важность учебы. “Глаз, который называют окном души, является главным средством, с помощью которого разум может наиболее полно и изобильно оценить бесконечные творения природы.... Все видимые вещи получают свое существование от природы, и из этих же самых вещей рождается живопись”.

Уильям Хогарт

Другим художником, высказавшим свое мнение по этому поводу, является Уильям Хогарт, который сказал: “Природа проста, ясна и правдива во всех своих работах, и те, кто строго придерживается ее законов и внимательно следит за ее проявлениями во всем их бесконечном разнообразии, защищены от любого предвзятого отклонения от истины”.

Сэр Джошуа Рейнольдс

Из великих художников, которые касались философии искусства в своих произведениях, никто, я бы сказал, не писал более бегло, чем сэр Джошуа Рейнольдс. Можно даже сказать, что он был красноречив. Его лекции, подготовленные для студентов Королевской академии, известны уже полтора века. Они не только пробудили у поколений студентов-искусствоведов живой интерес к искусству, но и, вероятно, являются самыми полезными высказываниями на эту тему, которые были даны миру в его время или после него. Однако мне кажется, что, как это часто бывает вслучаях, когда практикуется большая свобода выражения, Рейнольдс использует термин, который без четкого определения сбивает с толку. Это верно в тех случаях, когда он часто использует термин “гений”. В народе этот термин ассоциируется со способностью создавать произведения искусства. Хотя Рейнольдс использует термин, который, по крайней мере, подлежит такому толкованию, он определенно отрицает эту способность человеческого разума, утверждая, что способность творить - это просто способность подражать природе. Рейнольдс писал: “Я, напротив, убежден, что только имитацией достигается разнообразие и даже оригинальность изобретений. Я пойду дальше; даже гениальность, по крайней мере то, что обычно так называют, является порождением подражания”. Далее он говорит: “Изучение природы - это начало и конце теории. Только в природе мы можем найти ту красоту, которая является великим объектом наших поисков; ее нельзя найти нигде больше; мы можем сформировать какое-либо представление о красоте, превосходящей природу, не больше, чем мы можем сформировать представление о шестом чувстве или любом другом совершенстве, выходящем за пределы человеческого разума”. Рейнольдс снова пишет: “Изобретение, строго говоря, - это немногим больше, чем новая комбинация тех образов, которые были собраны ранее и отложены в памяти: ничто не может получиться из ничего: тот, кто не запасся материалами, не сможет создать никаких комбинаций”.

Джон Констебль

Джон Констебль, современник Рейнольдса, на суждения которого мы уже ссылались, далее выразил свое мнение по этому поводу. Его принципиальное заявление, по-видимому, подкреплено крисом убеждения. Констебль, хотя и не привык писать, даже не привык к дискуссиям, поскольку он был человеком тихой и простой жизни, похоже, глубоко размышлял; и когда представился редкий случай высказать свое мнение, он с безошибочной точностью сжал в нескольких словах великий фундаментальный принцип. Я думаю, что его определение цели и метода художника не может сравниться с точностью или полнотой смысла. Он писал: “В искусстве есть два способа, с помощью которых люди стремятся к отличию; в первом, тщательно применяя то, чего достигли другие, художник имитирует их работы или выбирает и комбинирует их различные красоты; в другом, он стремится к совершенству в его первозданном источнике, природе. В первом случае он формирует стиль на основе коллекции картин и создает либо имитационное, либо эклектичное искусство; во втором, внимательно наблюдая за природой, он обнаруживает присущие ей качества, которые никогда раньше не изображались,

и таким образом формирует оригинальный стиль. Результаты режима one, поскольку они повторяют то, с чем глаз уже знаком, быстро распознаются и оцениваются, в то время как продвижение художника по новому пути неизбежно должно быть медленным, поскольку немногие способны судить о том, что отклоняется от обычного курса, или квалифицированы, чтобы оценить оригинальные исследования”. Здесь нет никакой тайны или двусмысленности. Это утверждение глубокой истины великим художником, который в совершенстве осознавал свою зависимость от природы. Это было вызвано убежденностью великого ума, который видел только неопровержимый факт и отвергал все тривиальности и головокружительные теории. По своему складу ума и хватке Констебль походил на Уинслоу Гомера - немногословного человека, склонного к глубоким размышлениям и твердым убеждениям.

Сэр Томас Лоуренс

На одной из своих лекций в Королевском институте Великобритании Констебль сказал: “Сэр Томас Лоуренс сказал, что ”мы никогда не можем надеяться конкурировать с природой в красоте и утонченности ее отдельных форм или цветов, наш единственный шанс заключается в отборе и сочетании”.

Джилберт стюарт

Гилберт Стюарт выразил подобную уверенность в природе, когда сказал: “Вы должны копировать природу, но если вы оставите природу ради воображаемого эффекта, вы потеряете все. Природе нет оправдания, и поскольку ваша цель - копировать природу, то для создания этой копии верхом успеха является трудиться над чем-либо другим ”.

Коро

Коро также был уверен в важности этого принципа для художника. Он сказал: “Истина - это первое в искусстве, и второе, и третье”.

Пшено

Давайте воспользуемся мнением другого талантливого художника, Милле, который сказал: “Гениальные люди как бы наделены жезлом для предсказания. Кто-то открывает в природе одно, кто-то другое, в зависимости от своего темперамента.... Миссия гениальных людей состоит в том, чтобы показать ту часть природных богатств, которую они открыли, тем, кто никогда бы не заподозрил об их существовании. Они объясняют природу тем, кто не может понять ее язык”.

“Я не хотел бы делать ничего, что не было бы результатом впечатления, полученного от внешнего вида природы, будь то пейзаж или фигуры”. “Я не хотел бы делать ничего, что не было бы результатом восприятия природы”.

“Я должен выразить этот тип очень сильно, поскольку тип, на мой взгляд, является самой убедительной истиной”.

Эти мнения одновременно просты и всеобъемлющи. Они выражают мысли людей, совершивших великие дела. Действительно, я никогда не слышал, чтобы талантливый мастер искусства говорил иначе, чем то, что он изо всех сил, иногда в отчаянии, стремился вырвать у природы утонченную красоту формы и цвета, обретенную ею и открытую теми, кто обладает

способностью воспринимать и понимать эти качества. Природа - это высший стандарт, достигаемый лишь частично. Мы можем принять природу как источник всей красоты и гармонии в искусстве и быть уверенными, что мир никогда не поднимался выше своего источника.

Приведенные здесь мнения существенно не отличаются от мнений, высказанных художниками нашего времени.

Свистун

Я припоминаю, что Уистлер по случаю одного из моих визитов высказал свое мнение по этому поводу. “Белая девушка” УистлаЭра, “Девушка за пианино” и многие другие произведения являются такими выдающимися примерами правдивого изображения, что придают вес его мнению. Абсолютную уверенность, с которой несколько частей этих изображений существуют по отношению друг к другу, невозможно переоценить.

В ответ на мой вопрос о самом важном качестве в искусстве художника, Уистлер сказал: “Искусство - это наука о прекрасном. Части природы находятся в определенном отношении друг к другу, и это отношение так же верно, как математический факт. Люди иногда говорят, что мои картины мрачные. Это зависит от того, был ли объект съемки темным или нет; сделали ли условия его темным. Если выбрана темная или низкотонная фаза натуры, то изображение должно полностью соответствовать этим условиям”.

“Вот он, предмет. Между ценностными оценками существуют определенные отношения, и эти отношения должны быть воспроизведены абсолютно. Дважды два равняется четырем — это простая истина в математике, как и в природе. Дважды два — четыре. Проблема в том, что многие художники не видят, что дважды два - четыре. Они не видят этой тонкой взаимосвязи, которая приводит к простой истине. Не видя, они пробуют всевозможные номера”.

Отвернувшись от мольберта, перед которым мы стояли, Свистун поднял книгу со стола, с быстрой, почти нервной деятельностью, и как он ее открыл, сказал с озадаченным выражением, “это все здесь”. Книга называлась “Нежное искусство наживать врагов”. Быстро настроившись на абзац, который у него был на уме, он прочитал: “Природа содержит элементы всех картин в цвете и форме, как клавиатура содержит ноты всей музыки. Но художник рожден для того, чтобы выбирать и объединять с наукой эти элементы, чтобы результат мог быть прекрасным”. Он продолжал читать добрую часть часа. “Уистлер за Уистлером” был неповторимым и редким угощением. Малейший оттенок смысла был выражен с большой деликатностью, интонацией и жестом.

В конце очень многих лет изучения и наблюдений чуткая оценка Уистлера и сила его самоотдачи были необычайны. Самые тонкие и гармоничные качества в природе вызывали у него непреодолимую привлекательность. Он описал эту способность как способность выбирать. Сам выбор многих из его сюжетов позволил ему исключить все существенные детали и тем самым передать гармонию природы такой, какой она ему представлялась. Он описал свой метод или ментальное отношение к природе, сказав: “Когда свет меркнет и тени углубляются, все мелкие и требовательные детали исчезают, все тривиальное исчезает, и я вижу вещи такими, какие они есть, в больших сильных массах”.

Это Уистлера в присутствии приглушенных и нежных качеств в природе, но это был тот же Уистлера, без модификации или изменения в его отношении к природе, кто оказывается с такой поразительной реалистичностью и абсолютной верности истины в его великолепные гравюры: доставка, города и реки Темзы. В ослепительном свете полудня были отчетливо видны мачты и такелаж кораблей, формы и детали корпусов, даже черепица на крышах городских домов. Он четко записывал свои впечатления, без малейшего отклонения от простой истины формы и ценности. Никто из тех, кто изучал серию офортов Уистлера с изображением Темзы, ни на мгновение не станет оспаривать это утверждение. Качество простой правды настолько поразительно присутствует в каждой строке и форме этих работ, что по этому поводу не требуется никаких аргументов. Уистлера, сделавшего эти офорты, Уистлера, написавшего "Белую девушку" и "Девушку за пианино", следует сопоставить с Уистлером, написавшим вечерние симфонии, изображающие реку, "Портрет Сарасате" и другие произведения сдержанного и нежного характера. Простая истина заключается в том, что Уистлер был столь же добросовестно научен в одном случае, как и в другом, и что результат зависел от выбранного им предмета, времени и наблюдаемого эффекта. Мне рассказывали, что в более поздний период своей жизни он искал и открыл способы сохранить более мягкие аспекты природы; что он научно тонировал и рассеивал свет в своей студии с помощью полупрозрачных оконных штор. Как бы то ни было, несомненно, что он действительно полагался на эффект, который был перед ним на самом деле, и что он стремился передать подавленный эффект в своей студии или мягкий вечерний свет, так прекрасно описанный им в его "Десяти часах". Трудно было бы представить себе более красивый рисунок пером, чем это описание Уистлера. Это указывает на его любовь к мягким и гармоничным для нас качествам природы.

Когда вечерний туман одевает реку поэзией, как вуалью, и бедные здания теряются в тусклом небе, и высокие трубы превращаются в колокольни, а склады — дворцы в ночи, и весь город парит в небесах, и перед нами волшебная страна, — тогда путник спешит домой; рабочий и образованный, мудрец и любитель удовольствий перестают понимать, как перестали видеть, и Природа, которая на этот раз запела в унисон, поет свое изысканная песня, посвященная только артистке, ее сыну и ее мастеру - ее сыну в том смысле, что он любит ее, ее мастеру в том смысле, что он знает ее“.

Эббот Тайер

Эта способность отбирать и представлять прекрасные качества природы, сила, которая является результатом повторяющихся усилий, была определена Эбботом Х. Тайер с редким мастерством и поэтической красотой. "Это как если бы человеку показали кристалл, совершенную вещь, мерцающую под толщей воды — далеко внизу, за пределами досягаемости. Он нырял и нырял снова, движимый огромным желанием заполучить его, пока, наконец, весь мокрый, не вытащил его на поверхность. Но то, что в конце концов он смог принести нам эту совершенную вещь, было возможно исключительно потому, что он впервые увидел ее, сверкающую там. Другие могли бы нырять и нырять, могли бы работать и трудиться с бесконечным терпением и получить меньше боли, но если бы они сначала не увидели кристалл — если бы им не был дан этот божественный дар видения — они бы вернулись с пустыми руками. Случайный так называемый гений не создает кристалл, но он один видит его там, где он лежит, поблескивая, под толщей воды, и своим усилием приносит его нам. Весь вопрос в том, насколько абсолютно, насколько совершенно художник видит это видение”.

“После того, как художник прожил определенный период в поклонении какому-то конкретному образцу или типу самой дорогой для него формы красоты, это кристально-подобное видение формируется все яснее и яснее на дне его разума, который, так сказать, является морем его сознания, пока, наконец, видение не становится ему ясно видимым, и пришло время облекать его в форму, в которой ему, как одному из мировых сокровищ, суждено жить дальше”.

Когда его спросили, было ли художнику когда-либо даровано видение какой-либо красоты, не основанной на красоте природы, Тейер решительно воскликнул: “Нет, нет, нет! Я не вижу ни малейшего материала для какой-либо подобной концепции”.

И когда далее был поставлен вопрос — если допустить, что художник обладает даром видеть красоту в природе, к которой другие слепы, является ли его картина искусством пропорционально тому, насколько правдиво он передает красоту природы, которую он видит? Мистер Тейер ответил: “Да. Все в искусстве, в поэзии, музыке, скульптуре или живописи, каким бы фантастическим это ни казалось людям, недостаточно продвинувшимся по этому пути, есть не что иное, как правдивое изложение того или иного из великих фактов природы - вселенной”.

Способность видеть, как предполагает Тайер, является самой основой силы художника. Именно эта способность видеть позволяет ему открывать истину и красоту, и именно мастерство опытного мастера позволяет ему воспроизводить их к радости и вдохновению своих товарищей.

То, что люди по наследству наделены различной степенью умственных способностей, является самоочевидным фактом. Никто не будет оспаривать это; это вытекает из нашего общего опыта. Провидение было щедрым в даровании экстраординарных сил немногим, но непреложной истиной остается то, что даже в этих случаях успех зависит от усилий. Нет ничего более достоверного, чем эта прописная истина. Записи успешных людей во все периоды и на каждом жизненном пути свидетельствуют об этом факте.

Для художника важнее всего видеть, и для него нет никакой тайны ни в развитии этой способности, ни в получаемом результате. Для него это просто вопрос логической эволюции, результат хорошо проделанной дневной работы. Он начинает свою студенческую карьеру с того, что старательно копирует природу. Его первые занятия, как правило, тяжелые и несимпатичные. Я не обнаружил исключения из этого правила. Вначале изучающий искусство даже не видит цвет во всей его полноте и красоте. Постепенно он приобретает большую силу восприятия. Он открывает в природе красивые и гармоничные цвета, которые поначалу были незаметны. Он осознает изысканное изящество линий, которое можно найти на каждой руке, но которое раньше не замечалось, — движение, очарование и красоту естественных форм. Из дня в день открываются новые красоты; видны и ощущаются новые гармонии. В настоящее время негармоничное становится неприятным; уродливое - невыносимым; оскорбительное - бедствием. Он предстает перед природой с новым видением. Ему открываются ее красоты. Он испытывает трепет от любви, которую питает к исключительной и глубокой красоте вечернего неба или серого дня. Он никогда не говорит о вдохновении или душе, хотя он искал саму душу пейзажа. Он просто стремится всеми имеющимися в его распоряжении силами, как выразился Констебль, позаимствовав мысль у Вордсворта, “подарить ”одному короткому мгновению, выхваченному из быстротечного времени", длительное и трезвое существование и сделать постоянными многие из тех великолепных, но мимолетных Проявлений, которые когда-либо происходят в бесконечном разнообразии Природы”.

Скульптор, я думаю, в какой-то такой манере подстерегает грацию и очарование движений, высшее выражение характера и гармонии, как животное подстерегает свою добычу. Когда проявляется одно или все эти качества, он хватается свое долото и стремится закрепить то, что он обнаружил, в постоянной форме.

Художник, оглядываясь назад на двадцать или тридцать лет непрерывного и серьезного изучения, повторяющихся и тщетных усилий, неудач и успехов, понимает, что сила восприятия и отбора, которой он сейчас обладает, является результатом этих лет наблюдений и труда. Он также осознает, что так и не достиг полной высоты своего стремления правдиво передать высшие качества красоты, которые он научился обнаруживать в природе.

В выборе предметов для своих произведений, а также в производстве механизмов или их комбинаций, представляющая изяществом, красотой цвета и формы, и характер, художник или скульптор помогали два очень мощных влияния.

Первый из них - это его унаследованный или приобретенный вкус. Шаг за шагом, правило за правилом, сначала как ученик художественной школы, затем как художник, эта способность, известная по мере того, как культивируется вкус, возрастает, пока с редкой проницательностью и рассудительностью он не выберет, "выберет и сохранит", как сказал Уистлер, вещи красоты и гармонии, все это время руководствуясь неписаным законом гармонии, который мы все осознаем. Прийти к такому завершению высочайших устремлений художника - задача не из легких.

Его путь может быть и часто бывает очень приятным, но это путь бесконечных усилий. Прежде чем художник приобретет это знание или силу, которая позволяет ему разбираться в суждениях и вкусе, выбирая формы и цвета, выражающие гармонию, изящество и красоту, он должен пройти много долгих лет ученичества. Скульптор, стремящийся к изысканному и определяющему вкусу Родена, который терпеливо наблюдает и с изумительным мастерством улавливает саму суть изящества, выраженную человеческой фигурой, должен пройти тот же утомительный путь. Если скульптор хочет читать и разбираться в характере так, как это делает Эсэинт-Годенс, ему придется пройти много утомительных миль по пути, ведущему к совершенству в искусстве.

Вторым мощным фактором, помогающим художнику приобретать знания, является, как предположил Констебл, само искусство. Студент, продолжающий кропотливый курс обучения в художественной школе, а затем и в более широкой сфере деятельности в качестве художника, не только ищет в природе качества изящества и гармонии, но и постоянно обращает свой взор в сторону накопленных произведений искусства. Он с усердной тщательностью изучает и продумывает великие произведения всех времен, качества, гармонии, характер, вырванные из природы талантливыми художниками и скульпторами прошлого. Мириады людей пытались и потерпели неудачу познать природу и овладеть ею в течение последних нескольких сотен лет, и лишь немногие, кто преуспел, оставили записи о своем успехе. Все слабые постановки канули в лету. К этим действительно великим произведениям художник и скульптор обращаются снова и снова, терпеливо, настойчиво, непоколебимо, иногда часами молчаливого изучения, иногда серьезно пытаясь скопировать, но всегда с единственной целью — узнать и овладеть секретами мастеров. Мало-помалу, всегда обращаясь к природе за подтверждением или доказательной базой, художник ведет борьбу за более полное понимание произведений природы, но он никогда не оставляет и не принижает этот высший источник всей своей силы и знаний.

Уинслоу Гомер

Я помню, как спросил Уинслоу Гомера, не считает ли он, что красота, существующая в природе, должна быть открыта и воспроизведена художником. Молниеносно он ответил: “Да, но редко можно встретить художника, который распознает хорошую вещь, когда видит ее”.

В другой раз мы пробирались вдоль побережья штата Мэн по выступающим скалам, которые он рисовал часто и с такой проницательностью и силой, когда я вдруг спросил: “Гомер, ты когда-нибудь брал на себя смелость, рисуя природу, изменять цвет какой-либо части?”

Я прекрасно помню его манеру и выражение лица. Он быстро остановился и воскликнул: “Никогда! Никогда! Когда я тщательно выбираю вещь, я рисую ее именно такой, какой она выглядит”.

Однако во время нашей беседы он подчеркнул важность отбора. “Вы не должны рисовать то, что видите — вы должны терпеливо ждать определенного эффекта, а затем, когда он наступит, если у вас хватит здравого смысла понять это, когда вы это увидите, — что ж, вот и все, что от вас требуется”.

В другой раз, презрительно отозвавшись о спокойном океане под безоблачным небом, он сказал: “Меня это не интересует”. Однако однажды утром, когда я был в Праутс-Нек, небо затянуло туманом и угрожало. Завораживающие своими серебристыми тонами серые облака торопливо плыли по беспокойному морю. К полудню поднялся шторм, и волны бились о берег, поднимая высоко в воздух брызги. Раз за разом огромные облака тумана набегали на пустынные скалы, и музыка старого океана становилась зловещей и оглушительной. Вскоре в мою комнату вбежал Гомер, одетый с головы до ног в резину и несущий в руках штормовку и пару матросских ботинок. “Пойдемте,” сказал он, - скорее! Это великолепно”.

В течение часа мы карабкались по скалам, крепко держась за жилистые кусты, которые росли из каждой расщелины, в то время как брызги проносились высоко над головой. Этот спокойный, сдержанный, самодостаточный маленький человечек был в лихорадочном возбуждении, и его восторг от прекрасного и почти непреодолимого выражения океана, когда он пенился и бушевал, был вдохновляющим. Для него это было высшим выражением красоты и силы. Момент, которого он терпеливо ждал, настал.

Любовь Гомера к и понимание этих грубых, стихийно присущих природе качеств привели к созданию впечатляющих произведений необычайной красоты. В выборе предметов он выразил свой индивидуальный вкус.

Генри У. Рейнджер

Я вспоминаю мнение, высказанное покойным Генри У. Рейнджером о том, что определение искусства Толстым никогда не было превосходным. Он сослался на определение искусства Толстым как способности передавать сенсацию. Рейнджер придерживался мнения, что искусство - это выражение чувств человека, что художник использует факты природы, чтобы выразить свои собственные ощущения, и что ни один великий пейзаж никогда не был написан непосредственно с натуры. “Технические трудности,” сказал он, - и быстро меняющиеся эффекты затрудняли рисование на открытом воздухе. Он мог бы делать это лучше, полагаясь на свою память”. По его мнению, более глубокие качества были закреплены в мастерской; что

природа лишь снабжает художника крючками, на которые художник вешает свою работу; что на самом деле он выражает свое собственное чувство, поэзию или сентиментальность, которые есть в нем самом. Рейнджер здесь описывает расплывчатое или не совсем определенное качество, которое называется личным темпераментом. Его мнение находится в прямом противоречии с почти всеобщими свидетельствами художников и скульпторов, и сам Рейнджер в своей практике не смог его поддержать. Хотя он не завершал свои работы в присутствии природы, он сделал много набросков с натуры и скопировал с них свои большие полотна.

Я думаю, что Рейнджер в конце долгой карьеры обладал способностью открывать в природе прекрасные качества и видеть их глубоко. Я хорошо знал его, и мы много раз обсуждали искусство и художников. Я находил его знания широкими и интимными. Его мнение о том, что художник просто передает ощущение, повторялось мне много раз. Я думаю, что можно откровенно согласиться с этим мнением, но я не думаю, что художник создает сенсацию. В присутствии природы он просто получает это, а затем передает, причем результат зависит от его естественной или приобретенной способности восприятия, его памяти и его технических способностей.

Для картин Рейнджера характерно понимание природы, и это стало результатом самого серьезного, терпеливого и настойчивого изучения на протяжении всей жизни. Вероятно, ни один современный художник не был более трудолюбивым, поскольку его мастерская была заполнена цветными этюдами и многими тысячами карандашных рисунков. Действительно, он был настолько знаком с красками и характерными формами природы, что часто воспроизводил их с большой деликатностью, полагаясь исключительно на свою память и несколько точных карандашных пометок. Обсуждая его метод, я вспоминаю его замечание о том, что он рисовал в студии, потому что так он мог стать ближе к природе, чем рисуя на открытом воздухе. Художники повсеместно понимают трудности рисования на открытом воздухе из-за противоречивого освещения. Они также осознают более точное суждение опытного глаза, когда рисуют при спокойном или более приглушенном освещении; но для этого требуются большие знания и цепкая память.

В качестве иллюстрации метода изучения Рейнджера и его зависимости от памяти я вспоминаю случай, когда он долго и терпеливо изучал объединение двух цветовых нот, неба и воды, поскольку в то время мы плыли под парусом. Он отметил прекрасную гармонию, выраженную этими цветами. Он внимательно изучал их, очевидно, с мыслью воспроизвести их позже. Я также помню картину, передающую очарование и красоту лунной ночи. Она была написана в его доме в Ноанке. Я полагаю, что эта картина была написана почти полностью в его студии. Я думаю, что это было результатом бесконечного количества впечатлений, полученных им по мере того, как он изучал, вечер за вечером, океан и небо. Под этим я подразумеваю, что, хотя Рейнджер на этой картине передавал сенсацию, он всего лишь передавал истину и красоту природы, осознанные им ближе кночи и запечатленные в его памяти.

Поднятый здесь вопрос имеет жизненно важное значение применительно к рассматриваемому предмету. Он заключается в том, что художник не выражает ничего, чего бы он не получил. Он использует один из двух методов: он либо видит прекрасные качества в присутствии природы, либо воспроизводит качества, хранящиеся в его памяти.

John La Farge

Джон Ла Фарж упомянул эти два метода: тот, с помощью которого художник работает непосредственно с натуры, и другой, с помощью которого он полагается на свою память, и его мнение напрямую связано с поднятым вопросом. Ла Фарж писал: “Затем он [художник] снова обратится к природе, возможно, работая непосредственно с ней, возможно, опираясь только на свою зрительную память, ибо помните, что в том, что мы называем работой с натуры — с художниками — мы просто используем меньшее напряжение памяти, чем когда переносим в наши студии видение, которое хотим отметить. И более того, сам способ, которым мы рисуем наши линии и смешиваем наши пигменты, в спешке мгновенной записи, в уверенности в успешном обращении, подразумевает, что наш разум наполнен бесчисленными воспоминаниями о непрерывных испытаниях”.

Как указывает Ла Фарж, разница между рисованием на природе и по памяти заключается лишь в разном объеме памяти. Одна больше преследует один путь, другая - другой метод. Цель одна и та же.

Сегантини

Метод Джованни Сегантини состоял в том, чтобы *наконец* обратиться к природе. Он начинал свои картины в студии, работая с этюдов, и заканчивал их в присутствии природы. Я вспоминаю восхитительную встречу с этим талантливым итальянским художником в его доме в Малохе, а также его интересное описание своего метода. Его искусство было малоизвестно в то время, около двадцати лет назад. Сейчас его работы хорошо известны любителям искусства по всему миру.

Я совсем недавно видел его “Пахоту в Энгадине” на выставке в столице Баварии. Он произвел на меня впечатление обладающего очень важным качеством. Техническая манера казалась в то время странной и необычной. Цвета, словно камвольные, простирались по небу. Комья земли представляли собой небольшие цветные нити, при ближайшем рассмотрении обнаруживающие на редкость расточительную палитру. Этот этап творчества Сегантини заинтересовал меня с чисто технической стороны. Эффект от снимка был поразительным. Это было похоже на дуновение свежести ароматного воздуха с гор Швейцарии.

Именно после такого впечатления, полученного от его картины, я посетил художника в Малохе. Однажды рано утром, выехав из Кьявенны, карета медленно поднялась по склону горы и вскоре пересекла вершину хребта. У наших ног лежала прекрасная долина Энгадин. Я унес с Малохи много восхитительных впечатлений, но два из них доминировали над всеми остальными: серьезность художника и его непоколебимая зависимость от природы.

Он показал мне большие рисунки или карикатуры на некоторые из его хорошо известных сюжетов, представляющие расположение композиций и баланс различных частей его картин. Рисунки были выполнены мелком и соответствовали техническому подходу к его картинам. С этих эскизов он перенес рисунки на холст. Таким образом, он экономил время и трудозатраты. Когда рисунок таким образом переносился на холст, он переносил холст на место действия своего объекта, где неизменно писал прямо с натуры. Когда я спросил, завершал ли он когда-нибудь картину в студии, он ответил: “Абсолютно нет! Я всегда заканчиваю свои картины в присутствии природы”.

Сегантини произнес свое последнее слово, если можно так выразиться, в самом присутствии природы и под ее влиянием. Для него это был высший момент в выполнении его работы.

Антон Мауве

Еще одну иллюстрацию метода великого художника, полагающегося на свою память в отношении истин и фактов природы, можно найти у Антона Мауве. Сила Мауве неоспорима. Он был одним из величайших современных голландских художников. Его картины всегда прямые и энергичные. Его знания о природе были глубокими. Эти знания были результатом усилий и учебы. Среди его ранних рисунков встречаются этюды оприроде, которые по духу совершенно не похожи на его более поздние работы. Они раскрывают Мауве как исследователя природы, который был неутомим в своих попытках прорисовать мельчайшие детали с непоколебимой точностью. Я вспоминаю карандашные рисунки овец, лошадей, коров и растений, которые редко когда удавались превосходному изображению деталей, даже такому искусному рисовальщику, как Барк. Познания Мауве о природе, приобретенные с помощью этого метода, были интимными и глубокими. Его более поздняя манера поведения была основана на прочном фундаменте. Именно благодаря этому знанию ему удалось изобразить наиболее характерные формы несколькими наспех проведенными линиями. Он хорошо знал, насколько важны широкие, существенные массы в искусстве, и передал их, исключив несущественные и тривиальные детали. Его чувство дизайна или соответствующего баланса частей было острым и уверенным; почти все его картины обладают отличительным качеством простоты. Как и Рейнджер, он предпочитал писать свои картины в студии, но в высшем смысле полагался на природу.

Я вспоминаю поездку в страну Мауве, страну песчаных дюн и пастбищ. Он любил их и рисовал. Один из учеников Мауве, талантливый офортист, был, вероятно, лучше знаком с методом художника, чем кто-либо другой. "Его [Мауве] лучшие картины до Ларена, - писал он мне, - были все сделаны в его студии по памяти с помощью набросков мелом. Затем он каждый день, если это было возможно, ходил к тому месту, которое нарисовал, чтобы изучить эффект, "момент", и, вернувшись домой, пытался запечатлеть это впечатление на своем холсте".

Роден

Давайте перейдем от искусства живописца к искусству скульптора. Вероятно, ни один современный скульптор не занял более высокого места в глазах своих коллег-художников, чем Роден. Как выражение его искусства, его "Мыслитель" стоит на одном конце шкалы, а такие изящные и красивые формы, как "Вечная весна", - на другом. Поэтому интересно узнать, что Роден признавал свою абсолютную зависимость от природы в тех широко расходящихся проявлениях характера, которые он давал. Его цитируют как высказывание: "Такой же искатель истины и изучающий жизнь, как я... Я во всем подчиняюсь Природе и никогда не претендую на то, чтобы командовать ею. Мое единственное честолюбие - быть ей рабски верным".

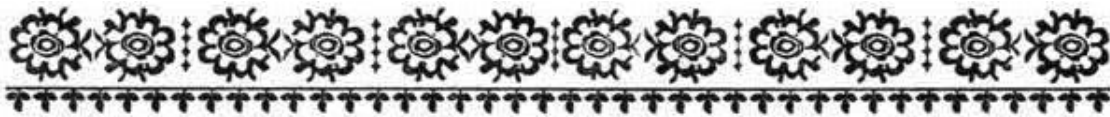
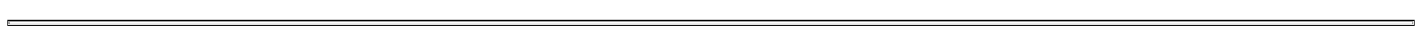
"Я не менял ее [природу]. Или, скорее, если я и сделал это, то только потому, что не подозревал об этом в то время. Чувство, повлиявшее на мое видение, показало мне природу такой, какой я ее скопировал".

“Если бы я захотел изменить то, что я вижу, и сделать это красивее, я бы не добился ничего хорошего”.

“Единственный принцип в искусстве - копировать то, что видишь. Дилетанты от эстетики, напротив, считают, что любой другой метод смертелен. Рецепта улучшения Природы не существует”.

- Единственное, что нужно *увидеть*.

“Идеал! Мечта! Да ведь реальность Природы превосходит наши самые смелые мечты”.



Мнения философов и писателей

Упомянутые здесь мнения принадлежат мастерам, создавшим произведения искусства. Они, по-видимому, подтверждаются мнениями способных писателей и философов, которые занимались этим предметом. Хотя мнения этих авторов менее авторитетны, они, тем не менее, важны как представляющие мысли глубоких ученых. Они охватывают практически весь период написания статей об искусстве. Несмотря на разнообразие подходов, будет обнаружено, что они объединяются в общую теорию. Эти авторы, естественно, имеют дело с ментальными процессами; с атрибутами разума; с философией предмета.

Schopenhauer

Шопенгауэр определяет гениальность как выдающуюся способность к созерцанию, которая заканчивается в объекте. “Теперь, — говорит он, — поскольку это требует, чтобы человек полностью забыл себя и отношения, в которых он находится, гениальность — это просто полная объективность, то есть объективная тенденция ума, в противоположность субъективной, которая направлена на самого себя — другими словами, на то, что он пожелает. Таким образом, гениальность — это способность оставаться в состоянии чистого восприятия, терять себя в восприятии и привлекать к этому служению знание, которое первоначально существовало только для служения воле; иными словами, гениальность — это способность полностью упускать из виду свои собственные интересы, желания и цели и, таким образом, полностью отказываться на время от собственной личности, чтобы оставаться чистым познающим субъектом, ясным видением мира — и это не просто на мгновения, а на достаточный промежуток времени и с достаточным сознанием, чтобы дать человеку возможность воспроизвести с помощью преднамеренного искусства то, что было воспринято таким образом, и ”зафиксировать в прочных мыслях колеблющиеся образы, которые проплывают перед умом”.

Определение гения, данное Шопенгауэром, вероятно, более точно и логично, чем у любого другого писателя. По его мнению, гениальность — это сила выдающегося восприятия. Художник

превосходит своих собратьев только в том, что его восприятие острее; что он способен видеть и понимать более совершенно, чем другие. Когда способный художник подходит к природе в таком духе, забывая обо всем остальном, как предполагает Шопенгауэр, результатом обычно является шедевр. Такому художнику приписывается качество, известное как гениальность.

Тэн

Тэн определяет искусство как способность воспринимать сущностный характер объекта. Тэн говорит: “Характер объекта поражает его [художника], и результатом этого ощущения является сильное, своеобразное впечатление.... Но само искусство, представляющее собой способность воспринимать и выражать ведущий характер объектов, столь же долговечно, как и цивилизация, лучшим и самым ранним плодом которой оно является.... Выделить главную героиню в полной мере - вот цель произведения искусства. Именно благодаря этому, чем ближе произведение искусства приближается к этой точке, тем совершеннее оно становится; другими словами, чем точнее и полнее соблюдаются эти условия, тем выше оно становится по шкале. Необходимы два из этих условий; необходимо, чтобы персонаж был наиболее заметным из возможных и наиболее доминирующим.... Шедевр - это то, в чем наибольшая сила получает наибольшее развитие. Говоря языком художника, превосходная работа - это та, в которой персонаж, обладающий максимально возможной ценностью в натуре, получает от искусства все возможное повышение ценности.... Таким образом, важно точно имитировать что-то в объекте, но не все”. Определив основное качество с помощью двух иллюстраций — иллюстрации льва и иллюстрациидоминирующих характеристик такой плоской страны, как Голландия, Тэн продолжает: “По его бесчисленным эффектам вы судите о важности этого существенного персонажа. Именно это искусство должно выставить в надлежащем свете, и если эта задача возлагается на искусство, то только потому, что природа не в состоянии ее выполнить. В природе этот существенный признак просто доминирует; цель искусства - сделать его преобладающим.... Человек осознает этот недостаток, и, чтобы устранить его, он изобрел искусство”.

Фрауд

Фраудэ затрагивает этот момент в своем обращении к искусству писателя. Он сказал, что обратится к Шекспиру за лучшей историей Англии из-за его (Шекспира) абсолютной правдивости по отношению к персонажу и событию. “Мы поражаемся, - писал Фруд, - величию, нравственному величию некоторых персонажей Шекспира, настолько превосходящему то, чему могут подражать самые благородные из нас, и поначалу думаем, что приписываем это гению поэта, который в своих творениях превзошел Природу. Но мы неправильно понимаем поэзию и значение поэзии, приписывая ей творчество в любом подобном смысле. Шекспир творил, но только так, как дух Природы творил вокруг него, работая в нем так же, как он работал за границей, в тех, среди кого он жил. Люди, которых он рисует, были такими, какими он их видел и знал; слова, которые они произносят, были такими, какие он слышал в обычных разговорах, в которых участвовал. В “Русалке” с Рейли и Сидни, и у тысячи безымянных английских каминов он нашел живые оригиналы своего принца Халса, своих Орландо, своих Антониосов, своих Портисов, своих Изабелл. Чем ближе наше личное знакомство с англичанами эпохи Елизаветы, тем больше мы убеждаемся, что великая поэзия Шекспира - не более чем ритмичное эхо жизни, которую она изображает”.

Baumgarten

Баумгартен пришел к выводу, исходя из теории Лейбница о предустановленной гармонии и ее следствиях, что мир является наилучшим из возможных, что природа является высшим воплощением красоты и что искусство должно стремиться к своей высшей функции — максимально строгому подражанию природе.

Leibnitz

Босанке говорит: “Согласно Лейбницу, наибольшую степень совершенства можно было найти в существующей вселенной, тогда как все остальные возможные системы в целом были менее совершенны”.

Кант

Кант имеет дело с фазой этой темы, которая представляет большой интерес. Во многих сильных произведениях искусства остаются неполные и часто неудовлетворительные детали. Им разрешено оставаться, потому что художник знает, что их удаление ослабило бы или повлияло бы на прочность целого. Они, говорит Кант, “остаются только по необходимости, потому что их вряд ли можно было бы удалить без потери силы и идеи. Такое мужество достойно только гения. Определенная смелость выражений и, в общем, многие отклонения от общепринятого правила идут ему на пользу; но это ни в коем случае не достойно подражания. Напротив, по сути своей это остается недостатком, который человек обязан пытаться устранить, но за который гению, так сказать, позволено ссылаться на привилегию на том основании, что скрупулезная осторожность испортила бы то, что есть неподражаемого в безудержном пылу его души”.

Гений, о котором здесь упоминает Кант, хорошо понят и его сила полностью признана, но он отличается от своих собратьев по ремеслу только степенью своих знаний и способностей. Это человек с превосходящими способностями и властью, который, направляясь прямо к цели своего труда, представляет характер прямым и решительным образом. С этой целью он привлекает к себе на помощь свое превосходное техническое мастерство, но часто в самом пылу своего рвения, как предполагает Кант, он оставляет незаконченные части, потому что хорошо понимает, что трудиться над этими частями означало бы уменьшить силу целого. Его стремительная манера, стремящаяся быстро и непосредственно передать характер объекта или человека, или сцены, или эфемерных эффектов природы, хорошо понятна художнику. Я вспоминаю большой эскиз Добиньи, принадлежащий Месдагу, вероятно, купленный у художника. На этом эскизе изображен зеленый склон холма с каналом и лошадьми на переднем плане. По абсолютной силе и правдивости прекрасного качества и цвета Добиньи, вероятно, никогда не превзошел ее, но именно так публика назвала бы незаконченную картину. По правде говоря, по силе и красоте ее вполне можно было бы считать “вдохновенной” по сравнению с законченными или тщательно раскрашенными картинами Добиньи, столь широко известными. В этой картине есть много неудовлетворительных деталей, таких, которые Кант называет “уродствами”, но Добиньи хорошо понимал, что убрать их или поработать над этим эскизом, который, несомненно, был сделан быстро в присутствии природы и под влиянием особого настроения, выраженного природой, ослабило бы его силу.

Я вспоминаю другую картину, которая проиллюстрирует этот момент, — этюд Антона Мауве. Это исследование было найдено среди вещей Мауве после его смерти и, вероятно, никогда не выставлялось на продажу при его жизни, потому что в незначительных частях оно является

неполным. Было разрешено сохранить грубые линии первоначального рисунка. Это те недостатки, на которые ссылается Кант, но они не умаляют высшей красоты и силы исследования. Действительно, многие художники считают эту картину одним из шедевров МаУве, настолько правдива и справедлива она в изображении сиюминутного эффекта в природе. Мауве, несомненно, осознал важность исследования и отказался исправлять незначительные дефекты. Мне рассказывали, что он ответил Вайсенбруку, коллеге-художнику, который убеждал его закончить эту работу: “Я оставлю ее такой, какой Бог создал ее в природе. Все кончено”. Мауве постиг широкую, сущностную истину природы, и этим он был доволен.

Метерлинк

Морис Метерлинк лаконично выразил то же самое, когда сказал: “Я сам уже давно перестал искать в этом мире что-либо более прекрасное или более интересное, чем правда....”....”

Читатель не мог не заметить значительную ноту согласия, пронизывающую эти мнения относительно важности отбора, способности воспринимать и отбирать из множества форм те, которые являются исключительными или доминирующими.

“Чистое восприятие”; “способность воспринимать и выражать ведущий характер объектов”; “В природе этот существенный характер просто доминирует; цель искусства - сделать его преобладающим...”; эти высказывания философов полностью согласуются с высказываниями художников, как, например, “Единственное, что нужно *видеть*”; или “наш единственный шанс заключается в отборе и сочетании”.



Симметрия

Если то, что было написано, правда, если искусство - это всего лишь раскрытие изящества и красоты, присущих природе, разъяснение того, что открыто художнику и неясно для менее наблюдательных или для тех, кто обладает меньшей властью, все еще остается объяснить универсальное различие в форме, которое характеризует все великие произведения искусства. Была сделана ссылка на общий фактор истины, но есть и второй фактор, или качество, которым обладают произведения искусства, - это геометрия. Этот атрибут возвышает произведение над обыденностью и в сочетании с правдивостью ставит его в ряд шедевров искусства.

В природе существуют определенные фундаментальные законы симметрии, и они, сознательно или бессознательно, управляют мастерами при создании своих работ. Эти неопределенные законы были признаны с самых ранних времен, и художник, который руководствуется ими при выборе своих сюжетов и контролируется ими при выполнении своих работ, обращается ко всем, на что откликается эстетическое чувство в человеке. Эти законы созданы не человеком. Они

принадлежат природе. Они существуют в форме и цвете. Они также существуют в звуке. Свели ли греки эти законы к определенным принципам или правилам и руководствовались ли они ими при строительстве своих храмов и создании своих виртуозных скульптурных произведений, вопрос сомнительный; но несомненно то, что Хэмбидж совершенно убедительно показал, что определенные фундаментальные пропорции, существующие в естественных формах, повторяются в Парфеноне и в других великих архитектурных сооружениях, относящихся к греческому периоду.

Это не означает, что каждое великое произведение искусства обязательно должно основываться на четко определенных, жестких правилах пропорции, на том, что называется динамической симметрией, скорее, что произведения, созданные в соответствии с этими правилами, действительно обладают определенной степенью отличия и что результатом является упорядоченность расположения или приятное расположение пространств по отношению друг к другу, что производит эстетический эффект на человеческий разум.

Следовательно, хотя истина важна, признается, что для обеспечения различия необходимо добавить симметрию. Банальные выражения природы, удовлетворяющие невежд, никогда не воспринимались как искусство теми, кто серьезно размышлял на эту тему.

Качество дизайна, узора, подходящего и гармоничного расположения должно приниматься во внимание при любом обсуждении философии искусства. Всеобщее признание и наслаждение дизайном, проявляющееся в коврах, гобеленах и сотнях других видов искусства, может быть объяснено только теорией существования универсального закона природы, управляющего суждениями человека относительно этих вещей.

Этот закон обнаруживается в природе так же определенно, как и закон возмущения. Искусство дизайна, если оно не записано буквально на основе прекрасных форм, представленных самой природой, основывается на некоторой адаптации этого универсального закона симметрии и гармонии. С симметричными формами в природе мы знакомы еще в детстве. Возьмем, к примеру, симметричные формы листьев. Изящество и симметричность листа вяза хорошо известны, как и характер дубового листа и его почти неизменная симметричная форма. Когда появляется несимметричная форма, такая, например, как форма листа дерева сассифраза — одна из трех форм листьев этого дерева имеет форму варежки, — мы немедленно распознаем это исключение из почти универсального правила и отвергаем его как несимметричное и негармоничное. Примеров симметрии можно было бы привести множество, потому что они встречаются в формах цветов и животных повсюду. С гармонией и цветом мы познакомились благодаря смене времен года. Весна, лето, осень и зима являются последовательными проявлениями гармонии.

Насколько далеко этот универсальный закон симметрии распространяется на всю природу и какое влияние он оказывает на человеческий разум в его восприятии прекрасного в природе, было бы трудно оценить. Для нашей цели достаточно знать, что она универсальна и имеет далеко идущие последствия в своем применении и влиянии. [Ж. Анри Фабр] В этой связи интересно отметить, что Ж. Анри Фабр, выдающийся французский натуралист, ссылается на этот закон, описывая единообразие, с которым действуют определенные пчелы, их действия, по-видимому, регулируются таинственным законом. В своей книге «Ежевичные пчелы и другие» Фабр говорит: «Когда я впервые приготовил одну из этих горизонтальных трубок [для ежевичных пчел], открытую с обоих концов, я был сильно поражен тем, что произошло. Серия состояла из

десяти коконов. Она была разделена на две равные партии. Пятеро слева вышли слева, пятеро справа вышли справа, меняя, при необходимости, свое первоначальное направление в ячейке. Это было очень примечательно с точки зрения симметрии; более того, это было очень маловероятное расположение среди общего числа возможных, как покажет нам математика”. Фабр разъясняет этот факт с помощью математических расчетов, доказывающих, что было принято спонтанное решение, одна половина которого была за выход слева, другая половина - за выход справа, когда труба была горизонтальной и сила тяжести перестала мешать.

Этот закон гармонии был признан и в некоторой степени определен древними философами и писателями, а также современными.

Платон

Это было признано и упомянуто Платоном, который сказал, что мир предлагает материал в изящных и прекрасных формах; или, опять же, что нетрудно увидеть, что изящество или отсутствие изящества является следствием хорошего или плохого ритма ... красота стиля, гармония, изящество и правильный ритм зависят от простоты. Он также говорит об искусстве как о представлении пропорции, гармонии или единства частей. Его мысль заключается в том, что существует абсолютный принцип красоты, который проявляется в природных объектах. [Аристотель] Аристотель высказывал мнение, что важнейшими качествами красоты являются порядок и симметрия. [Найт] Найт ссылается на понимание симметрии и пропорций греческим народом, и он приходит к выводу, что знание этого того же закона симметрии и его понимание, несомненно, были основой греческого искусства. [Кант] Кант в своей философии ссылается на тот же закон симметрии, изящества и красоты в природе. Он говорит: “Все прекрасные формы, распространенные в органическом мире, красноречиво выступают на стороне реализма эстетической завершенности природы в поддержку правдоподобного предположения, что за созданием прекрасного должна лежать предвзятая идея о производящей причине — иными словами, о цели, действующей в интересах нашего воображения. Цветы, соцветия, даже формы растений в целом, элегантность животных образований всех видов, ненужных для выполнения какой—либо функции с их стороны, но подобранных как бы соглядкой на наш вкус; и, помимо всего прочего, разнообразие и гармония во множестве красок (у фазана, у ракообразных, у насекомых, вплоть до самых заурядных цветков), столь приятных и чарующих для глаза, но которые, поскольку они касаются голой поверхностью моря и даже здесь никоим образом не влияют на структуру этих растений. существа — вопрос, который может иметь необходимое отношение к их внутренним целям, - по-видимому, полностью спланированы с учетом внешнего вида: все это придает большой вес способу объяснения, который предполагает действительные цели природы в пользу нашего эстетического суждения”. [Блэки] Джон Стюарт Блэки относится к качествам природы, которые спонтанно создают в сознании определенную степень удовольствия из-за их симметрии и красоты. Он говорит: “Следовательно, в природе и устройстве вещей не должно быть определенных качеств, которые, будучи наложены на полезность или просто пригодность для достижения практической цели, создают в уме приятные ощущения, которые возникают спонтанно при восприятии красивого объекта”.

Таким образом, может показаться, что природа создала симметричные и гармоничные формы и цвета и что знакомство с ними в той или иной степени породило в человеке любовь к прекрасному и понимание того, что должно быть симметричным и упорядоченным. Этот закон

симметрии и пропорции апеллирует не только к нашему собственному сознанию, но и стал частью нашей повседневной жизни.

Часто случается, что повторение красивых форм приводит к тому, что становится общепризнанным национальным выражением искусства. Это особенно верно в отношении китайского и японского искусства. Традиционные формы, принятые одним поколением китайских или японских художников, часто передавались последующим поколениям художников. Это было правдой не только потому, что повторение этих традиционных форм из поколения в поколение привело к принятию определенных произвольных правил, регулирующих композицию и построение их произведений искусства. [Сэй-ичи Таки] Сэй-ичи Таки в своих "Трех очерках восточной живописи" отметил восемнадцать правил для рисования "горных морщин". Среди этих правил можно упомянуть следующие: "Сморщенный, как бурлящая вода". "Сморщенный, как лошадиный зуб". "Сморщенный, как воловья шерсть". "Морщинистый, как прожилки на листьях лотоса"af.

Несмотря на эти условности, фундаментальные или лежащие в основе качества китайского и японского искусства не отличаются от тех, которые характеризуют работы художников других стран. Существовала та же самая вера в природу и настойчивость в отборе и выражении сущностного характера. [Куо Си] Например, Куо Си, сам пейзажист, в своей работе по искусствоведению "Благородные черты леса и ручья" написал следующее: "Наблюдайте широко и всесторонне". И еще: "Осознайте потенциал сцены и отбросьте тривиальности".

Лафкадио Херн

С китайскими и японскими художниками всегда был вопрос тщательного отбора. Лафкадио Хирн, проникательный наблюдатель и очаровательный писатель о японской жизни и искусстве, с необычайной проникательностью говорил о важности выбора, когда писал: "Художник искал доминирующие законы контраста и цвета, общий характер сочетаний природы, порядок прекрасного. Он рисовал факты, но не отталкивающие или многозначительные эзэсовские факты, доказывая свой ранг даже больше своим отказом, чем выбором сюжетов". Из этих выражений будет видно, что китайское и японское искусство на самом деле было основано на глубоком знании природы, на которое повлияли определенные традиции, которые были четко определены и поняты.

La Farge

Джон Ла Фарж, американский художник, глубоко изучавший восточное искусство, намекает на этот неопределенный закон гармонии во вселенной, когда говорит: "Я мог бы признать, что глубоко внутри себя я верю, что искусство - это любовь к определенным сбалансированным пропорциям и отношениям, которые разум любит открывать и воплощать в том, с чем он имеет дело, будь то мысль, или действие человека, или влияние природы, или материальные вещи, в которых необходимость заставляет это работать. Затем я должен был бы расширить эту идею до тех пор, пока она не распространилась бы от узоров древнейшей керамики до гармонии линий Гомера. Тогда я должен сказать, что в наших пластических искусствах соотношение линий и пространств, по моему убеждению, является первым и самым ранним желанием. И снова, я должен был бы сказать, что, по моей невысказанной вере, эти потребности являются потребностями души и отголосками законов вселенной, видимых и невидимых, отражениями универсальной математики, ритмами древней музыки сфер".

“Ибо я вынужден поверить, что существуют законы для наших глаз так же, как и для наших ушей, и что когда, если вообще когда-либо, они будут расшифрованы, как это было с музыкой, тогда мы обнаружим, что все лучшие исполнители тщательно сохраняли свое инстинктивное подчинение им и все вместе заботились об этом прежде всего”.

“Ибо расположение линий и баланс пространств, которые отвечают этим основополагающим потребностям, действительно являются точками, через которые мы распознаем ответ на нашу естественную любовь и чувствительность к порядку, и через этот ответ мы чувствуем, ясно или смутно, разницу между тем, кого мы называем великими людьми, и тем, кого мы называем средними, каким бы ни было их личное обаяние”.



С заключением

Может показаться безжалостным разрушать старую концепцию, которая приписывала произведениям художника и скульптора место, стоящее выше работ людей в области науки или в других сферах деятельности, но я думаю, что это быстроделается. Идея о том, что человек способен что-либо добавить или улучшить к высшим качествам красоты в том виде, в каком они существуют в природе, исчезает. Дух научного века развеивает старую концепцию искусства. Теперь люди осознают в искусстве, как и в науке, что качество истины - это единственная цель, к которой следует стремиться.

Лорд Джеймс Брайс

Лорд Джеймс Брайс, выдающийся английский государственный деятель и писатель, недавно обратил внимание на доминирующее влияние научного духа, которое ощущается в различных видах деятельности нашего времени. Он упомянул о влиянии, которое огромный рост знаний в научном мире оказал на нашу интеллектуальную жизнь и на идеи, привычки и образ мыслей человечества. Он сказал, что научные исследования в течение последних полутора столетий привлекли большую долю энергетических интеллектов мира, чем когда-либо прежде. Результаты этих исследований были прочитаны больше, чем когда-либо прежде, и все более широким кругом. Они в большей степени повлияли на мировоззрение мужчин и стали частью нашего мышления — частью ментального оснащения образованных мужчин и женщин. Лорд Брайс отметил, что благодаря постоянному поиску истины и природных фактов “методы и дух науки, несомненно, повлияли на такие предметы, как метафизическая и этическая философия, экономическая наука и история, политическая теория, ораторское искусство, филология и литература”. И он добавил, что по какой-то причине (он не назвал бы ее непостижимой, потому что он сказал, что все более или менее доступно для обнаружения при достаточном изучении и внимании - по крайней мере, все в человеческой сфере) он верит, что в восемнадцатом веке в человеческом разуме начали происходить изменения, результаты которых видны во всех этих

областях. Новое - это этого метода, Лорд Брайс сказал: “кроется в тщательном уходе, который мы подвергаем явлениям, в стремлении рассмотреть мельчайшие подробности и записать то, что мы видим, это и ничего больше.” Лорд Брайс также выразил мысль, что при всем тщательном изучении мы должны стремиться, чтобы общее впечатление, что гораздо труднее, чем просто констатировать факты. Например, говорит он, общее впечатление историка о народе является выражением истины и не менее точным, чем мое изложение многих второстепенных фактов. Лорд Брайс здесь утверждает глубокую истину, а именно, что впечатление от целого имеет большее значение, чем буквальное изображение деталей. Эта истина применима к искусству. Устранение незначительных деталей, но подчеркивает мощь и красоту целого.

Я думаю, что именно этот научный дух оказал влияние на современное искусство и очень ярко проявился в истории Школы импрессионистов. Эта школа оказала мощное влияние на искусство живописи наших дней. Я знаю, что общее мнение состояло в том, что так называемые художники-импрессионисты отошли от изображения истин природы и что их картины не являются точными изображениями природы; но я верю, что верно как раз обратное. Я думаю, что в своих поисках сущностной истины природы или существенного факта они, в силу самой интенсивности своих усилий, отошли от изображения мельчайших деталей и множества форм, чтобы более полно и совершенно представить менее очевидную и более тонкую истину.

Возьмем, к примеру, цель, которая двигала Моне, вероятно, лидером этой группы художников, в его стремлении изобразить саму правду природы с помощью множества вибрирующих цветных масс. Например, его серия фотографий хейкока была всего лишь попыткой изобразить наиболее существенные качества испытуемых, которых он выбрал для своего эксперимента. Я очень хорошо помню первую картину Моне, которую я имел возможность увидеть около тридцати лет назад, и впечатление, которое я получил тогда, остается свежим в моей памяти. Это было не приятное или детское ощущение, возникающее при узнавании форм знакомых предметов, а скорее восторг, создаваемый впечатлением от вибрирующей, залитой солнцем атмосферы. Этот эффект стал результатом научных исследований. Моне просто применил свою силу и богатство технических возможностей, чтобы воспроизвести истину другого рода, истину природы, широко представленную прекрасными цветами по отношению друг к другу. Я упоминаю Моне в этой связи, потому что он, по-видимому, в важном смысле отражает влияние научной эпохи на искусство художника.

Такой взгляд на творчество Клода Моне и так называемых импрессионистов является полной противоположностью тому, которого придерживаются многие писатели, приписывающие этим художникам скорее небрежные, чем научные методы.

Если принципы, изложенные в этой работе, верны, они приобретают жизненно важное значение. Мы не будем меньше думать об искусстве, но нас вдохновит новая преданность природе и великим законам, которые ею управляют. Мы будем более усердно стремиться к тонкой гармонии и красоте в природе, к тем качествам, которые были открыты великими мастерами и воплощены с заметным успехом. Мы отправимся на природу с большим умом и преданностью, чтобы там самим насладиться этими вещами у источника всей красоты. Ученик может отбросить все предвзятые представления о вдохновении и творчестве и обратиться к своей задаче, как это сделал бы любой другой рабочий. Результатом должно стать более глубокое понимание всей красоты и больше радости в мире, который человек слишком часто превращает в обыденность.

Список литературы

Аристотель

стр. Уильям Ангус Найт, “Философия прекрасного”, часть 1, стр. 28.
61

Баумгартен, Александр Готлиб

стр. Енс. Брит. 9-е изд., том 1, “Эстетика”.
52

Блэки, Джон Стюарт

стр. Современное обозрение, том 43, июнь 1883 г., стр. 821-822.
62-63

Брайс, лорд Джеймс

стр. Дневник основателя, Институт Карнеги, 1908, стр. 12-16.
67-69

Констебль, Джон

стр. К. Р. Лесли, Р. А., “Воспоминания о жизни Джона Констебла, эсквайра, Р. А.”, 1843, стр.
17-18 147-148.

стр. К. Р. Лесли, Р. А., “Воспоминания о жизни Джона Констебла, эсквайра, Р. А.”, 1843, стр.
23-25 66.

стр. К. Дж. Холмс, “Констебл и его влияние на пейзажную живопись”, 1902, стр. 131.
34

Коро, Жан-Батист Камиль

стр. Миссис Шайлер Ван Ренсселер, “Шесть портретов”, стр. 160.
25

Дюрер, Альбрехт

стр. Wm. Ангус Найт, “Философия прекрасного”, часть 1, стр. 48, и Мориц Таузинг, “Альберт
20-21 Дюрер, его жизнь и произведения”, 1882, стр. 319.

Фабр, Жан Анри

стр. Дж. Анри Фабрэ, “Пчелы ежевики и другие”, стр. 42.
60-61

Фруд, Джеймс Энтони

стр. Джеймс Энтони Фруд, “Забытые достойные Англии”, паб. в “Кратких исследованиях по
51-52 великим предметам”, том 1, Первая серия, 1894, стр. 360.

Хэмбидж, Джей

стр. Джей Хэмбидж, “Динамическая симметрия: греческая ваза”.
58

Хирн, Лафкадио

стр. Atlantic Monthly, Том 78, август 1896 г., стр. 224.
64-65

Гегель, Георг Вильгельм Фридрих

стр. “Немецкая классика девятнадцатого и двадцатого веков”, пер. с англ. Куно Франке и У.
13-15 М. Г. Ховард, том 7, стр. 112-113.

стр. “Философия изобразительного искусства”, пер. С англ. Бернард Босанке, стр. 105.
15

Хогарт, Уильям

стр. Уильям Хогарт, “Анекдоты Уильяма Хогарта”, 1833, стр. 47.
22

Гомер, Уинслоу

стр. Записная книжка автора.
37-39

Кант, Иммануил

стр. Иммануил Кант, “Критика эстетического суждения”, пер. Джеймс Крид Мередит, 1911,
52-55 стр. 181.

стр. Иммануил Кант, “Критика эстетического суждения”, пер. Джеймс Крид Мередит, 1911,
62 стр. 216-217.

Найт, Уильям Ангус

стр. Ум. Ангус Найт, “Философия прекрасного”, часть 1, стр. 40-41 и стр. 19.
61-62

Куо Си

стр. Сей-ичи Таки, “Три очерка восточной живописи”, стр. 43-45, цитирую Куо Си,
64 “Благородные черты леса и ручья”.

Ла Фарж, Джон

стр. Джон Ла Фарж, “Письма художника из Японии”, стр. 141.
42

стр. Джон Ла Фарж, “Письма художника из Японии”, стр. 145.
65-66

Лоуренс, сэр Томас

стр. К. Р. Лесли, Р. А., “Воспоминания о жизни Джона Констебла, эскайра, Р. А.”, 1843, стр.
25 148.

Лейбниц, барон Готфрид Вильгельм фон

стр. Бернард Босанке, “История эстетики”, 1892, стр. 185.
52

Леонардо да Винчи

стр. “Записные книжки Леонардо да Винчи”, пер. Эдвард Маккерди, стр. 156 и стр. 160.
21

Метерлинк, Морис

стр. Морис Метерль, “Жизнь пчелы”, стр. 5.
55-56

Мауве, Антон

стр. Записная книжка автора.
44-46

Микеланджело Буонаротти

стр. Франсиско Д'Олланда, “Третий диалог о живописи”, изд. в “Микеланджело
19-20 Буонаротти” Чарльза Холройда, Приложение, стр. 323.

Милле, Жан Франсуа

стр. Ромен Роллан, “Милле”, пер. с англ. Клементина Блэк, стр. 383-385, 162 и 180.
25-26

Платон

стр. Республика Платона, изд. в “Диалогах Платона”, пер. Б. Джоуэтт, Том 3, стр. 86-87, и др.
61 Брит. 9-е изд., том 1, “Эстетизм”с.

Рейнджер, Генри Уорд

стр. Записная книжка автора.
39-41

Рейнольдс, сэр Джошуа

п. 22- Генри Уильям Бичи, “Литературные произведения сэра Джошуа Рейнольдса”, том 1,
23 стр. 385 и 317, и Г. Клаузен, “Лекции Королевской академии живописи”, стр. 137.

Роден, Огюст

стр. Огюст Роден, “Искусство”, пер. с англ. с французского Поля Гселла, миссис Ромилли
46-47 Федден, стр. 30-33, и “Литературный сборник”, 4 июня 1910 г., стр. 1127.

Шопенгауэр, Артур

стр. "Немецкая классика девятнадцатого и двадцатого веков", пер. с англ. К.Уно Франке и У.
48-49 М. Г. Говард, Том 15, стр. 48.

Сегантини, Джованни

стр. Записная книжка автора.
43-44

Сократ

стр. Енс. Брит. 9-е изд., том 1, “Эстетика”.
15-16

Стюарт, Гилберт

стр. Джордж К. Мейсон, “Жизнь и труды Гилберта Стюарта”, 1894, стр. 68-69.
25

Тэн, Ипполит Адольф

стр. Х. Тэн, “Философия искусства”, пер. с англ. Дюран, 1865, стр. 41, 57, 73, и Х. Тэн,
50-51 “Лекции по искусству”, том 1, 1889, стр. 163, 197 и 353.

Таки, Сей-ичи

п. 64 Сей-ичи Таки, “Три очерка восточной живописи”, стр. 48.

Тайер, Эббот Хэндerson

стр. Каталог Института Карнеги, Эббот Х. Выставка Тайера, 1919, стр. 9.
30-32

Толстой, Л. Н.

стр. Л. Н. Толстой, “Что такое искусство”, стр. 43.
39

Уистлер, Джеймс Эббот Макнил

стр. Записная книжка автора, и Джеймс Макнил Уистлер, “Нежное искусство наживать
26-30 врагов”, стр. 142-143, и Джеймс Макнил Уистлер, “Десять часов”, стр. 13-14.

Вордсворт, Уильям

стр. Wm. Вордсворт, “При виде прекрасной картины”, строки 12-14.
34

ДЕВЯТЬ СТА ПЯТИДЕСЯТИ ЭКЗЕМПЛЯРОВ, ОТПЕЧАТАННЫХ
В ТИПОГРАФИИ УИЛЬЯМА ЭДВИНА РАДЖА
В МАУНТ-ВЕРНОНЕ, НЬЮ-ЙОРК

ТИПОГРАФИЯ БРЮСА РОДЖЕРСА

Примечания переписчика:

Примечания, первоначально появляющиеся в начале абзаца, располагаются в начале абзаца; примечания в середине длинных абзацев располагаются рядом с соответствующими предложениями.

Пунктуация приведена в соответствие.

Орфографические изменения и расстановка переносов были сохранены в том виде, в каком они представлены в оригинальной редакции, за исключением того, что были исправлены очевидные типографские ошибки.